

---

DOI 10.1515/klio-2015-0020

**Francesco de Angelis – Jens-Arne Dickmann – Felix Pirson – Ralf von den Hoff (Hgg.),** Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der ‚arte plebea‘ bis heute. Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstages von Paul Zanker, Rom Villa Massimo, 8.–9. Juni 2007, Wiesbaden (Dr. Ludwig Reichert Verlag) 2012 (Palilia 27) 184 S., 129 Abb., ISBN 978-3895009150 (brosch.) € 29,90

Der hier anzuzeigende Band enthält den Ertrag eines Kolloquiums, das 2007 in Rom zu Ehren von Paul Zanker veranstaltet wurde und zu dem Freunde und

---

**Stefan Ritter:** München, E-Mail: stefan.ritter@lmu.de

Weggefährten des Jubilars geladen wurden, um gemeinsam über den Begriff der ‚arte plebea‘ nachzudenken. Es geht also um jenes folgenreiche, von Ranuccio Bianchi Bandinelli in den späten 1960er Jahren begründete Denkmodell, dem zufolge sich innerhalb der römischen Bildkunst zwei schichtenspezifische Bildkulturen unterscheiden ließen: zum einen die an griechischen Darstellungsformen orientierte ‚arte aulica‘ der Eliten, und zum anderen die schlichtere und expressivere, in Italien selbst wurzelnde ‚arte plebea‘, die von Aufsteigern, namentlich Freigelassenen, zur Artikulierung ihres sozialen Habitus benutzt wurde. Allerdings zeigte sich bald, dass die antithetische Vorstellung zweier schichtenspezifischer Bildsprachen grundsätzliche Probleme bereitet. Dementsprechend setzten sich die Herausgeber des vorliegenden Bandes nicht die „Wiederbelebung eines alten Begriffes“ zum Ziel, sondern eine „aktuelle Standortbestimmung zu einem wesentlichen Phänomen der antiken Kunst: dem Verhältnis zwischen Form, Inhalt und gesellschaftlicher Position von Bildwerken“ (8). Bei der Lektüre wird indes rasch deutlich, dass der Terminus ‚arte plebea‘, sobald man ihn reaktiviert, eine unwiderstehliche Eigendynamik besitzt und divergierende Reaktionen hervorruft, die von emphatischen Wiederbelebungsvorhaben bis zu harscher Ablehnung reichen. So ist ein Buch entstanden, dessen interne Widersprüche von starkem Diskussionsbedarf zeugen, das dabei aber auch in durchaus anregender Weise an Grundfragen des Umganges mit römischen Bildwerken rührt und daher eine eingehendere Würdigung verdient hat.

Der erste Themenblock enthält unter der Überschrift „Begriffe und Methode“ Beiträge von Ida Baldassare und Tonio Hölscher, die sich allerdings dem Oberthema auf ganz unterschiedliche Weise nähern und zu gegensätzlichen Ergebnissen gelangen.

Ida Baldassare untersucht unter der Fragestellung „Arte plebea. Una definizione ancora valida?“ (17–26) die Mosaikausstattung der „Tomba della Mietitura“ auf der Isola Sacra, deren Schwarzweiß-Mosaiken verschiedene Bildthemen zeigen: Während den offenen Hofbereich ein großes Bild mit Herakles und Alkestis bei der Rückkehr aus der Unterwelt bedeckt, zierten den L-förmigen Umgang sieben kleinere Einzelbilder, die in aufeinanderfolgenden Phasen Szenen des Anbaues, der Ernte und der Weiterverarbeitung von Getreide vorführen. Im Gegensatz zu dem auf ein etabliertes Darstellungsschema zurückgehenden Alkestis-Mosaik seien diese Szenen offenbar für dieses Grab entworfen worden. In ihrer formalen Gestaltung (Bedeutungsgröße, parataktische Anordnung der Einzelmotive, schematisierte Binnengliederung der Körper und Gesichter etc.) wiesen sie die charakteristischen Eigenheiten der ‚arte plebea‘ auf und illustrierten somit einmal mehr „l’esistenza di un linguaggio iconografico autonomo“ (24). – Die These, das Mythenbild und die Arbeitsbilder seien grundsätzlich verschieden gestaltet, leuchtet nicht recht ein.

Markantere Unterschiede zeigen sich weder in der reduzierten Hintergrundgestaltung noch in der Darstellung der Figuren; die etwas stärkere Schematisierung der Binnenzeichnung bei den Arbeitskräften hängt maßgeblich mit deren erheblich geringerer Größe zusammen. Vor allem aber sollte das Fehlen genauer szenischer Parallelen nicht überbewertet werden, denn die Figuren selbst sind alles andere als unkonventionell oder gar neuartig: Es handelt sich schlicht um breitbeinig ausschreitende Männer, die, je nach Art ihrer Tätigkeit, die Arme erhoben oder gesenkt haben und dergestalt ihre Arbeitsgeräte handhaben. Diese Männer treten in ganz geläufigen, unspezifischen Haltungs-Schemata auf, die zur Darstellung verschiedenartiger, erst über die Attribute spezifizierter Tätigkeiten verwendet wurden; so könnte etwa der in einem der Mosaikbilder auftretende Landarbeiter, der kraftvoll und zielstrebig mit einer vorgestreckten Heugabel agiert (Abb. 9), ohne weiteres als Retiarier in einer Gladiatorenszene auftreten, wobei lediglich an seinem Gerät die Zahl der Zinken von vier auf drei zu verringern wäre. Das Verfahren, aus dem Fehlen szenischer Vorlagen einen urwüchsigen, um Konventionen unbekümmerten und innovativen Gestaltungsdrang abzuleiten, ist beim Umgang mit ‚arte plebea‘-Bildwerken ganz üblich, aber grundsätzlich fragwürdig (vgl. hierzu unten den Beitrag von Hesberg).

Ganz anders geht Tonio Hölscher in seinem Beitrag „Präsentativer Stil‘ im System der römischen Kunst“ (27–58) die Sache an. Eingangs zeigt er sich verwundert darüber, das Thema ‚arte plebea‘ unvermutet wieder auf der Tagesordnung zu sehen (27: „Es hat den Reiz des Paradoxes, dass eine Gruppe jüngerer Forscher die Generation ihrer Lehrer zu einer wissenschaftlichen Frage zusammenruft, die zu *deren* Jugendzeit aktuell gewesen war“), nimmt dann aber diese Herausforderung zum Anlass, das Problem an der Wurzel zu packen. Er legt zunächst knapp dar, weshalb das ‚arte plebea‘-Konzept heute, da man Stilformen als mediale Ausdrucksmittel zu verstehen sucht, keine Tauglichkeit mehr besitzt: Die als ‚Volkskunst‘ oder ‚arte plebea‘ bezeichneten Stilformen dienten grundsätzlich nicht dazu, dem Habitus einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe Ausdruck zu verleihen, sondern sie waren „Teil eines *generativen Systems* von Stilkonzepten, die nicht *habituell*, als sozio-kulturelle Distinktive, sondern *medial*, als System der Kommunikation zu verstehen sind“ (29). Da die Begriffe ‚Volkskunst‘ und ‚arte plebea‘ von vornherein eine Bindung an soziale Träger implizieren (das hatte Baldassare zuvor anders gesehen), schlägt Hölscher zur Bezeichnung der betreffenden Stilformen den neuen Terminus ‚präsentativer Stil‘ vor, definiert als einen „Stil, der ‚vorstellt‘[...]: nicht den Gesetzen der perspektivischen Ansichtigkeit verpflichtet, sondern Gestalten und Dinge in ihren wesentlichen Aspekten vor Augen stellend“ (48). Dabei handelt es sich aber nicht um eine kohärente Formensprache, sondern um ein Konglomerat verschiedener, sehr heterogener **Einzelphänomene** (Größenunterschiede zum Anzeigen einer Bedeutungshierarchie; die additive,

überschneidungsfreie Reihung von Figuren und deren Darstellung in einfachen Vorder- und Seitenansichten; die detaillierte Wiedergabe technischer, sozialer und ritueller Sachkultur etc.). Im Gesamtsystem der römischen Bildsprache waren die verschiedenen Stilformen frei miteinander kombinierbare Teilelemente einer kommunikativen Kultur, innerhalb derer sie dazu dienten, „in bestimmten Kontexten bestimmte Inhalte in angemessener Form darzustellen“ (52). – Ob sich der Terminus ‚präsentativer Stil‘ durchsetzen wird, bleibt abzuwarten, aber in Anbetracht der verfahrenen Forschungslage hat er gegenüber seinen Vorgängern ‚Volkskunst‘ oder ‚arte plebea‘ den ganz entscheidenden Vorzug, dass er die Phänomene benennt, ohne sie mit Deutungsvorgaben zu belasten. Nur sollte man den Begriff, um Missverständnisse zu vermeiden, möglichst konsequent im Plural verwenden und von ‚präsentativen Stilformen‘ sprechen, da es, wie Hölscher mehrfach zu Recht betont, nicht um einen homogenen **Stil** geht, sondern um **verschiedene**, flexibel miteinander kombinierte Darstellungselemente. Außerhalb der vergleichsweise kleinen Gruppe der römischen ‚Staatsreliefs‘ stehen dem ‚präsentativen Stil‘ auf derselben Bezugsebene **verschiedene** andere ‚Stile‘ (archaisierende, klassizistische oder hellenisierende Stilformen) gegenüber, die ihrerseits in unterschiedlicher Weise mit Gestaltungsformen des ‚präsentativen Stils‘ verbunden sein können.

Den zweiten Themenblock bilden unter der Überschrift „Pompeji“ drei Beiträge, in denen geprüft wird, inwieweit sich das ‚arte plebea‘-Konzept auf pompejanische Wandbilder anwenden lässt.

Mario Torelli bespricht unter der Überschrift „„Arte plebea“. Una verifica nella pittura pompeiana“ (61–76) einige bekannte, aus pompejanischen Wohnhäusern stammende lebensweltliche Wandbilder, die – wie etwa die berühmte „Schlägerei im Amphitheater“ – in ihrer Formensprache einer „tradizione narrativa di genere“ di chiara origine ellenistica“ folgen (69). Dieser Kontrast zwischen nicht-elitären Themen und gehobener Bildsprache sei damit zu erklären, dass die pompejanischen Auftraggeber „*topoi* cerimoniali dell’arte ufficiale“ (70) übernahmen, um dergestalt in möglichst anspruchsvoller Form ihre eigenen Leistungen und Verdienste zu rühmen. In diesem, für die ‚arte plebea‘ typischen Nachahmen bzw. Nachäffen (64: „scimmiottare“, 70: „scimmiottamento“) hoher Kunst durch niedere Bevölkerungsschichten trete besonders offen eine „mentalità, trimalchionica“ (64) zutage: dieselbe, zum Lächerlichen tendierende „autorappresentazione libertina“, wie sie sich bei Petron in den Beschreibungen der Wandbilder in Trimalchios Haus sowie der Reliefs an seinem Grabmal offenbart (70f. zu Petron. 29. 71). – Gegenüber der Kernthese, in den besprochenen Bildern gehe es um eine an Bildwerken der Oberschicht orientierte „autorappresentazione“ des Hausherrn, sind grundsätzliche Bedenken anzumelden. Dies gilt gerade auch für die – als „documento prezioso della mentalità ‚trimalchionica““ (64)

hervorgehobene – „Schlägerei im Amphitheater“, die die blutigen Krawalle zwischen Pompejanern und Nucерianern 59 n. Chr. thematisiert und den Peristylgarten des kleinen Hauses I 3,23 schmückte. Laut Torelli muss der Hausbesitzer beruflich mit der Organisation von Gladiatorenspielen zu tun gehabt haben, sehr wahrscheinlich als *lanista* (64; 66). Dagegen spricht aber ganz eindeutig, dass unter den Kämpfenden keine Gladiatoren zu erkennen sind, und vor allem, dass die regellose und undisziplinierte Massenschlägerei in krassem Widerspruch zum Berufsethos der diszipliniert und nach strengen Regeln kämpfenden Gladiatoren steht; das Bild unterscheidet sich seiner Intention nach grundlegend von Grabreliefs, in denen – wie am Grabbau des Lusius Storax (Abb. 20, s. auch S. 38, Abb. 7, 38) – die Veranstaltung von Gladiatorenspielen gerühmt wird. Die Heranziehung der Wandbilder in Trimalchios Haus (Petron. 29) ist verführerisch, führt aber in die Irre, da hierbei ein entscheidender Unterschied ausgeblendet wird: Während in Trimalchios Bildern die Biographie des Hausbesitzers thematisiert wird und dieser selbst als Hauptfigur auftritt, treten in den pompejanischen Wandbildern die Auftraggeber **nicht** in Erscheinung. Da der Zweck häuslicher Wandbilder, im Gegensatz zu Grabdenkmälern, ja nicht in der Darstellung persönlicher Leistungen lag, sondern darin, für das sich im Haus vollziehende Leben eine angemessene Atmosphäre zu erzeugen, blieb hier von vornherein kaum Raum für individuelle Selbstdarstellung. Trimalchios Wandbilder lehnen sich zwar in der anspruchsvollen Rühmung des Hausherrn unverkennbar an Repräsentationsformen der ‚Staatskunst‘ an (hierzu s. auch unten den Beitrag von Hesberg), entfernen sich aber gerade hierin deutlich von den Usancen in der frühkaiserzeitlichen Wandmalerei. So realitätsnah der Reliefschmuck an Trimalchios geplantes Grabmal beschrieben wird (Petron. 71), so realitätsfern sind die Beschreibungen der Wandbilder mit ihm als Hauptfigur (Petron. 29). Der Witz liegt doch ganz offenkundig darin, dass Petron hier Formen elitärer Selbstdarstellung in den Bereich häuslicher Wandmalerei projiziert, wo derartiges gar nicht seinen funktionalen Platz hatte: mit der Absicht, mittels dieses grenzüberschreitenden Bildtransfers den grenzenlosen Geltungsdrang Trimalchios zu karikieren.

Pier Giovanni Guzzo befasst sich unter dem Titel „Statuto e funzione delle pitture erotiche di Pompei“ (77–91) mit der Ikonographie, Funktion und sozialen Stratifizierung pompejanischer Sex-Darstellungen, deren Fundkontexte (von dem berühmten Bordell VII 12,18–20 bis hin zu Wohnräumen) bekannt sind und in denen „personaggi reali“ (77) zugange seien. Diese Wandbilder seien nach ihrer künstlerischen Qualität in zwei Gruppen zu scheiden. Die erste Gruppe umfasst einige wenige, jeweils aus Wohnhäusern stammende Bilder, die ihre Abhängigkeit von der ‚Hochkunst‘ (81: „ascendenza ‚colta‘“) zu erkennen gäben, wogegen die Bilder der zweiten Gruppe das gemeinsame Thema in der simplifizierenden

und schematisierten Formensprache der ‚arte plebea‘ zeigten. Das von Bianchi Bandinelli geschaffene „strumento ermeneutico“ (89) erlaube es, die Bilder der zweiten Gruppe im Milieu des „commercio sessuale“ (88) zu verorten. Bei den dargestellten Akteuren handele es sich um Vertreter jener niederen, zumeist dem Sklavenstand angehörenden Bevölkerungsschichten, die sexuelle Dienste zu erbringen hatten. In Auftrag gegeben worden seien die Bilder hingegen von den Organisatoren des pompejanischen Prostitutionsgewerbes, die sich – ob als Bordellbesitzer oder als sklavenhaltender Hausvorstand – solche Darstellungen mit dem Ziel der Profitsteigerung (89: „con l’evidente scopo di incrementare i propri profitti“), also zu Werbezwecken malen ließen. – Die Behauptung, in diesen Bildern gehe es um Prostitution, ist *communis opinio*, doch dagegen spricht ganz klar die Ikonographie der Darstellungen. Konstitutives Kennzeichen der Prostitution ist ja, dass es sich um eine extrem asymmetrische Sozialbeziehung mit klarer Machtverteilung handelt, von der – wenn man sich die hohe Bedeutung sozialer Hierarchien und die vielfältigen Möglichkeiten zu ihrer Visualisierung in der römischen Kunst vor Augen hält – wenigstens ansatzweise etwas in den Bildern zu sehen sein müsste. Aber das ist nicht der Fall, ganz im Gegenteil: In **allen** Räumen, in denen mehrere Sex-Bilder anzutreffen sind, erscheinen Mann und Frau jeweils in variierenden Positionen, bei denen sich Aktivität und Passivität gleichmäßig auf beide Geschlechter verteilen. Gerade **weil** diese Sex-Bilder auf eine soziale Spezifizierung verzichten, waren sie so vielseitig verwendbar: eben nicht nur im Bordell, sondern auch an Schauplätzen wie Thermen oder Wohnhäusern, wo der Geschlechtsverkehr nicht die vorherrschende Umgangsform war.

Richard Neudecker widmet sich unter dem Titel „*Felix et tu*‘. Bilder aus Kneipen und Lokalen in Pompeji“ (93–108) den bekannten Bildzyklen aus dem Wirtshaus des Salvius und der *caupona* VI 10,1 in der Via di Mercurio. Die Darstellungen von Gästen beim Trinken oder Würfelspiel, der Anlieferung von Wein und auch sexuellen Verkehrs bezögen sich unmittelbar auf das Leben und die Alltagserfahrungen vor Ort: „Solche Unmittelbarkeit des Genusses unterscheidet sie von den Mythenmetaphern in den Triklinien der Reichen sehr“ (102). Dabei finde die thematische Anspruchslosigkeit ihre Entsprechung in der inferioren Qualität dieser rasch, billig und ohne Mustervorlagen gefertigten Bilder, die sodann ausgiebig und mit harschen Worten getadelt wird (103f.). Diese Bilder seien nicht etwa absichtlich so konzipiert worden, sondern schlichtweg aus Unfähigkeit misslungen, und daher könne hier von einem „schichtenspezifischen Stilwollen“ (104) keine Rede sein. – Der Beitrag zeigt überdeutlich, wie die Erhebung künstlerischer Qualität zum alleinigen Bewertungsmaßstab von Bildern daran hindern kann, der Kernfrage nach ihrer kommunikativen Funktion nachzugehen. Wenn man vorurteilsfrei nach den Darstellungsabsichten fragt (und damit Hölschers pointierte Frage „Intention oder Unvermögen?“ [44] überhaupt an sich heranlässt), dann

wird rasch klar, dass diese Bilder durchaus informative Einblicke in ein Lebensumfeld geben, das ansonsten kaum in Selbstzeugnissen greifbar ist. Dann zeigt sich etwa, dass diese ‚Kneipenszenen‘ inhaltlich, motivisch und kompositorisch sowohl mit frühkaiserzeitlichen ‚Berufsdarstellungen‘ als auch mit Gelagebildern eng vernetzt sind, oder dass sie insofern eine interessante Sonderrolle spielen, als in ihnen die sonst gültigen Scheidegrenzen zwischen sozialen Schichten, den Geschlechtern sowie zwischen Arbeit und Freizeit überspielt werden (hierzu s. S. Ritter, *Das Wirtshaus als Lebensraum. ‚Kneipenszenen‘ aus Pompeji*, JDAI 126, 2011, 155–220). In diesen Bildern manifestiert sich natürlich kein eigenständiges „Stilwollen“, dafür aber ein ausgeprägtes Kommunikationsbedürfnis, das in einem eigenen, auf den besonderen Funktionskontext abgestimmten Gestaltungswillen zutage tritt.

Der dritte und letzte Themenblock des Bandes umfasst unter der Überschrift „*arte colta*‘ versus *arte plebea*“ fünf Beiträge, in denen es allerdings um diese Begriffsoptionen entweder nur am Rande oder gar nicht geht.

H. Alan Shapiro weicht dem Oberthema elegant aus, indem er sich in seinem Beitrag „Anonymous Heroes. Reinterpreting a Group of Classical Attic Votive Reliefs“ (111–120) ins klassische Griechenland zurückbegibt. Besprochen werden drei attische Weihreliefs der Zeit um 400 v. Chr., in denen eine Frau einem kriegserrig aufgemachten Mann in Anwesenheit kleinerer Verehrer eine Trankspende reicht. Bei den Protagonisten handele es sich nicht um Ares und Aphrodite, sondern vielmehr um ein lokales Heroenpaar (möglicherweise Kodros und Basile). Zum Schluss wird dann mit der Frage „in what sense may votive reliefs such as these be called ‚Volkskunst‘?“ (118) doch noch ein kurzer Bogen zum Tagungsthema geschlagen. Die „popular‘ nature“ dieser Reliefs bestehe darin, dass sie sich an ein einfaches Publikum („the average citizen“) richteten, wobei gerade die Anonymität des Heros ein „characteristic of Attic popular belief“ sei (118). – Die Heroen-Deutung leuchtet ein. Inwiefern indes ikonographische Indifferenz und Volksglaube miteinander zusammenhängen, bedürfte weiterer Untersuchungen (sofern man das für eine aussichtsreiche Frage hält).

Filippo Coarelli bleibt ebenfalls in der Frühzeit und befasst sich in seinem Beitrag „*Libitina e i sepulcra publica* dipinti dell’Esquilino“ (121–132) mit den im 3. Jh. v. Chr. entstandenen Historienbildern aus dem „Fabier-Grab“ und dem „Arieti-Grab“ auf dem Esquilin, die er als Zeugnisse der frühen ‚*arte ufficiale*‘ in den Blick nimmt. Da sich damals in Rom noch keine ausdifferenzierte Bildkultur herausgebildet hatte, könnten die qualitativen Unterschiede zwischen den Malereien nicht als Indiz für unterschiedliche Auftraggeberschichten gewertet werden. Die Qualitätsfrage habe damals noch keine Rolle gespielt, weil die an den Außenfassaden der Gräber angebrachten Bilder an ein breitestmögliches Publikum adressiert waren und es daher vordringlich auf ihre unmittelbare Verstehbarkeit

ankam. – Die Schwierigkeiten, die sich aus dem Gebrauch der Kategorie ‚arte ufficiale‘ ergeben, lassen sich leicht vermeiden, wenn man die Formensprache der Bilder einfach mit Hölscher als ‚präsentativ‘ bezeichnet und sie damit nicht als schichtenspezifisch, sondern themenbedingt ansieht; dann stellen auch die Qualitätsschwankungen kein Problem dar.

Adolf H. Borbein nimmt unter der Überschrift „Augustus / Romulus. Italische Reminiszenzen in der augusteischen Bildsprache“ (133–155) den Forschungsstand zur augusteischen Kunst kritisch unter die Lupe und wendet sich gegen die – maßgeblich auch von Paul Zanker beförderte – Tendenz, „einheimische Traditionen auszublenden [...] und statt dessen allein die Hellenisierung der römischen Kultur als historisch entscheidend anzusehen“ (133). Die einheimische Tradition sei aber von der griechisch-hellenistischen keineswegs verdrängt worden, sondern mit dieser eine Synthese eingegangen, ohne ihre Erkennbarkeit zu verlieren. Dies zeige sich insbesondere auch im Augustus-Porträt. Dessen neuartige Stilisierung sei nicht als Anlehnung an hellenistisch-spätrepublikanische Aristokratenporträts, sondern vielmehr als bewusste Absetzung von diesen zu verstehen. Sowohl die betonte Jugendlichkeit des Octavian/Augustus als auch seine Frisur fänden ihre engste Parallele in italischen, seit dem 4. Jh. v. Chr. als Weihgeschenke beliebten Terrakottaköpfen junger Männer, bei denen bereits polykletische Frisurelemente in Kombination mit dem aufgeworfenen Stirnhaar Alexanders d. Gr. auftreten. Die Entscheidung Octavians für einen derartigen Bildnistypus sei im Zusammenhang mit seiner Affinität zu Romulus zu verstehen. Der von Anfang an klassisch-griechisch überformte italische Typus sei dann im Primaporta-Typus „erneut polykletisiert“ worden, und dadurch „wurde die Verbindung zu den klassischen Musterfiguren zu einer programmatischen Aussage gesteigert [...]: Octavianus-Romulus ist nun *Augustus!*“ (147). – Einzuwenden ist, dass unter dem Begriff „italische Tradition“ ganz verschiedene Phänomene miteinander verknüpft werden: thematische (wie Beamtenprozessionen), motivische (wie Trachtenelemente oder Frisurmotive) und kompositorische (wie die Tendenz zu symmetrischen Kompositionen; diese hält allerdings Hölscher [38f.], anders als Borbein [139], gerade **nicht** für ein Spezifikum der italischen und römischen Kunst). Zu fragen ist dabei, inwieweit man sich das Aufgreifen solcher Gestaltungselemente tatsächlich als bewusstes, auf die Sichtbarmachung lokaler Traditionen zielenden Prozess vorzustellen hat. Diese Frage stellt sich auch beim Augustus-Porträt, dessen markantestes Bindeglied zu dem „italischen Bildnistypus“ die Frisur ist, nämlich „die Verbindung von polykletisierender Haaranordnung mit den über der Stirn aufgeworfenen Locken in der Tradition des Alexander-Porträts“ (147). Der Umstand, dass sich die italische, also nicht-griechische Komponente hier aus zwei originär griechischen Elementen zusammensetzt, macht die Annahme fragwürdig, man habe dergestalt italische



Tradition erkennbar machen wollen und darauf rechnen können, dass diese Botschaft auch aus den Haaren abgelesen werden konnte.

Henner von Hesberg artikuliert in seinem Beitrag „Individualisierung innerhalb der Bilder an römischen Gräbern“ (157–170) zunächst seine grundsätzlichen Einwände gegen den Begriff ‚arte plebea‘, um dann gezielt der Frage nachzugehen, „welche neuartigen Gestaltungsmittel nämlich in der Bildkunst einzelne Personen oder Gruppen für ihre Selbstdarstellung wählten“ (157). Aus diesem Blickwinkel seien die Bildbeschreibungen in Petrons *Cena Trimalchionis* anders zu bewerten, als dies Bianchi Bandinelli seinerzeit getan hatte: Sowohl die Wandbilder in Trimalchios Haus (Petron. 29) als auch die bei Habinnas in Auftrag gegebenen Grabreliefs (Petron. 71) sind **nicht** als Produkte individueller, von Konventionen gelöster Gestaltungsfreiheit zu verstehen, sondern, ganz im Gegenteil, als in hohem Maße normierte und konventionelle Darstellungen, die durch Personifikationen und Genremotive dem Tagesgeschehen enthoben und in den Bereich der ‚arte colta‘ gerückt werden. Dasselbe Phänomen sei auch im Bildschmuck von Grabbauten in Mittel- und Norditalien vorzufinden: Hier trete zwar durchaus ein besonderes Interesse der zur Plebs gehörenden Auftraggeber daran zutage, die eigene Person in den Vordergrund zu stellen, doch habe man dabei nicht grundlegend Neues geschaffen, sondern sich aus dem großen Fundus an etablierten Bildmotiven und Gestaltungsformen bedient und diese dann vielfältig miteinander kombiniert. Aufschluss über die Beweggründe können solche Grabdenkmäler geben, die sich am Ort ihrer Aufstellung durch fremde Gestaltungsmerkmale heraushoben und von der Absicht zeugten, „durch eine solche ‚Etikettierung‘ die eigene Person in einer partiell fremden Umgebung herauszustellen“ (159). Allerdings war das Bedürfnis nach individualisierender Darstellung insgesamt sehr gering, wie etwa einige Fälle zeigen, in denen besonders dramatische Ereignisse die Möglichkeit geboten hätten, ungewöhnliche Bildformeln zu kreieren. Innerhalb des stark normierten, alle Besonderheiten absorbierenden Kommunikationssystems der römischen Bildsprache könne sich die Distanz zwischen den gesellschaftlichen Gruppen erst im Umgang mit den Bildern und im Reden über sie offenbart haben: Nimmt man die Bild- und Schriftzeugnisse zusammen, dann gebe sich – den Bogen zu Trimalchio zurückschlagend – keine ‚arte plebea‘ zu erkennen, sondern vielmehr „eine plebejische Form, Bildwerke zu nutzen“ (166).

R. R. R. Smith schließlich untersucht in seinem Beitrag „Monuments for New Citizens in Rome and Aphrodisias“ (171–184) kaiserzeitliche Marmorsarkophage aus Aphrodisias unter der Frage, ob und inwiefern hier Angehörige der „middle levels of provincial society“ bei der Zurschaustellung ihres Bürgerstatus andere Wege beschritten als Angehörige der *Plebs* von Rom. Der Unterschied liege darin, dass in Rom erfolgreiche Freigelassene seit augusteischer Zeit ihrem neu erworbenen römischen Bürgerrecht auf **verschiedene** Arten Ausdruck verliehen und dabei

auch die Möglichkeit nutzten, in „*arte plebea* work-narratives“ (174) – also sog. Berufsdarstellungen – zusätzliche Informationen zu ihrer Person zu liefern. Demgegenüber bieten die zahlreichen Girlanden- und Säulensarkophage aus Aphrodisias ein deutlich homogeneres Erscheinungsbild. Hier gingen die „middle-level propertied classes“ (176) im Zusammenhang mit der *Constitutio Antoniniana* von 212 n. Chr. dazu über, ihrem Stolz auf das neue Bürgerrecht mittels kostspieliger Marmorsarkophage Ausdruck zu verleihen. – Fragen wirft der postulierte Gegensatz zu Rom auf. Die sog. Berufsdarstellungen, die hier mit ‚*arte plebea*‘ gemeint sind, hatten in Rom und Italien ja keineswegs den alleinigen Zweck, auf neu erworbenes Bürgerrecht zu verweisen, und vor allem gingen sie im Laufe des 2. Jhs. n. Chr. deutlich zurück und verschwanden im 3. Jh. fast völlig (hierzu s. G. Zimmer, *Römische Berufsdarstellungen* [Archäologische Forschungen 12], Berlin 1982, bes. 6–9). Unabhängig davon: Das geeignete Referenzmaterial für die Sarkophage aus Aphrodisias sind nicht frühkaiserzeitliche Grabmonumente aus Italien, sondern gleichzeitige Sarkophage anderer Provenienz.

Am Ende des Buches fragt sich der Leser irritiert, wie das Gelesene eigentlich zusammenpasst. Wer nun auf der Suche nach Orientierung und Sinnstiftung noch einmal zur Einleitung zurückblättert, wird hier nicht wirklich fündig. Die einzelnen Beiträge werden – in einer von der Gliederung des Bandes abweichenden Reihenfolge – kurz vorgestellt, wobei ihre additive, nicht inhaltlich strukturierte und dabei um annähernd ähnliche Gewichtung bemühte Zusammenfassung den Umstand spiegelt, dass die Beiträge selbst im Band gedanklich unverbunden nebeneinander stehen. Aber gerade deshalb wäre es willkommen gewesen, in der Einleitung eine gezieltere Kondensierung der Erträge vorzufinden. Das erkennbare Bemühen der Herausgeber, alle Beiträge gleichermaßen zu würdigen, hat zur Folge, dass die ins Auge springenden Widersprüche zwischen den Beiträgen harmonisiert werden und nicht ernsthaft der Versuch unternommen wird, unter Konzentration auf das Oberthema die weiterführenden Ergebnisse herauszufiltern, sie zusammenzuführen und hieraus Perspektiven für weitere Forschungen zu entwickeln. Dieser Versuch soll hier wenigstens stichwortartig nachgeholt werden.

1. Das ‚*arte plebea*‘-Modell hat ausgedient. Wer das noch nicht geahnt hatte oder wahrhaben wollte, kann die Gründe in aller wünschenswerten Deutlichkeit bei Hölscher und von Hesberg nachlesen. Insofern befremdet es einigermaßen, in der Einleitung zu lesen: „Insgesamt hat das Kolloquium deutlich gemacht, dass die Auseinandersetzung mit dem Konzept der ‚*arte plebea*‘ auch heute noch als passender Ausgangspunkt für die Diskussion wesentlicher Grundprobleme der römischen Kunst taugt“ (8). Die Beiträge selbst zeigen ganz klar das Gegenteil: Die Ausführungen Hölschers zu den Staatsreliefs und von Hesbergs zu den Grabreliefs erweisen das ‚*arte plebea*‘-Konzept an eben denjenigen Denkmälergruppen als untauglich, an denen es entwickelt worden

war; und die diversen Versuche, dieses Konzept für Mosaik- und Wandbilder fruchtbar zu machen, müssen durchweg als gescheitert angesehen werden. Die ‚arte plebea‘ hat ihren einstigen aufklärerischen Mehrwert, den sie gegenüber der ‚arte popolare‘ oder ‚Volkskunst‘ besaß, längst verloren, da sie im Kern deren fragwürdige antithetische Struktur perpetuiert.

2. Die aktuellen Schwierigkeiten liegen indes weniger in der Verwendung des Begriffes ‚arte plebea‘, der ja seit geraumer Zeit weitgehend (zumindest außerhalb seines Herkunftslandes Italien) aus dem Sprachgebrauch verschwunden ist. Die unerwartete Leichtigkeit, mit der er reaktivierbar ist, weist symptomatisch auf ein tiefersitzendes Problem: die unverdrossen weiterlebende Vorstellung zweier schichtenspezifischer Bildkulturen in der römischen Kunst. Die Unverwüstlichkeit dieses Denkansatzes tritt auch in der Titelgebung des Bandes zum Vorschein. Der fragende, um Unverfänglichkeit bemühte Obertitel „Kunst von unten?“ stellt, indem er eine eigenständige Impulsgebung „von unten“ in den Raum stellt, die Weichen unweigerlich in Richtung ‚Volkskunst‘/ ‚arte plebea‘. Der Untertitel wiederum verweist mit der Formulierung „von der ‚arte plebea‘ bis heute“ auf einen zwischenzeitlichen Erkenntnisfortschritt, der aber, wie der Band selbst mitsamt Obertitel erweist, noch keineswegs flächendeckend ins Bewusstsein gedrungen ist. Die in letzter Zeit zunehmend häufiger geäußerte, hier noch einmal von Hölscher (bes. 30) eindringlich vorgetragene Mahnung, antithetische Denkformen (wie „griechisch“ **versus** „römisch“, „hohe“ **versus** „niedrige Kunst“, und damit auch: ‚arte colta‘ **versus** ‚arte plebea‘) wegen erwiesener Untauglichkeit aufzugeben, ist nach wie vor hochaktuell.
3. Der von Hölscher eingeführte Begriff ‚präsentativer‘ Stilformen ist, da er deskriptiv und deutungs offen ist, gut geeignet, die mit den ablösungsbedürftigen Termini ‚Volkskunst‘ oder ‚arte plebea‘ bezeichneten Stilformen zusammenfassend zu benennen. Deren Einbindung in das semantische System der römischen Bildsprache ermuntert dazu, bei der Bildanalyse die diversen ‚präsentativen‘ Gestaltungselemente gezielter in den Blick zu nehmen und zu fragen, wie und zu welchem Zweck diese Elemente innerhalb einzelner Bildwerke mit **anderen** Stilelementen kombiniert werden. Nachdem Hölscher die Funktionsweise ‚präsentativer‘ Stilformen anhand der Reliefplastik und für ein begrenztes Spektrum an Bildthemen aufgezeigt hat, bleibt die Frage zu klären, welche Rolle diese Formen in **anderen** Bildgattungen spielten und welche Unterschiede dabei zutage treten. So ist in der pompejanischen Wandmalerei der ‚präsentative Stil‘ nicht in derselben Weise als Formensystem greifbar wie in den sog. Staatsreliefs. Zu fragen bleibt ferner, inwieweit diese Stilformen tatsächlich nur für bestimmte Bild**themen** eingesetzt wurden. Sie finden sich ja etwa auch in Mythenbildern wie dem Alkestis-Mosaik aus Ostia

(S. 20, Abb. 3) oder kommen im Kranrelief aus dem Hateriergrab (S. 42, Abb. 13 = S. 172, Abb. 1) nicht nur in der Bauszene zum Einsatz, sondern auch bei der Darstellung der Verstorbenen und ihrer Familie. Auch die Rolle und Verwendung dieser Stilformen in der griechischen Kunst, von archaischer bis in hellenistische Zeit, bedarf weitergehender Untersuchungen.

4. Wenn man die römische Bildsprache als visuelles Kommunikationssystem zu verstehen sucht, ist nicht nur nach ihrer Struktur zu fragen, sondern vor allem auch nach **Veränderungen** in ihrem Gebrauch. Hierauf lenkt von Hesberg den Blick, indem er exemplarisch aufzeigt, wie in lokalen und regionalen Kontexten Impulse für neue Darstellungsformen entstehen konnten. Dies ermuntert dazu, bei der Untersuchung von Sonderentwicklungen mikroregionale Kontexte gezielt als Kommunikations**räume** in den Blick zu nehmen. Das bessere Verständnis der Beweggründe, die in einem begrenzten regionalen Umfeld zur Ausbildung neuer Gestaltungsformen führten, eröffnet – gewissermaßen „von unten“ – einen differenzierten Zugang zum Verständnis der tiefgreifenden gestalterischen Veränderungen, die sich in der römischen Bildkunst im Verlaufe der Kaiserzeit vollzogen.
5. Was die soziale Dimension römischer Bildwerke betrifft, um die es in diesem Band ja maßgeblich geht, so ist ein merkwürdiges Manko festzustellen: Die besprochenen Bilder werden für gerade **diese** Frage so gut wie nicht herangezogen. In den Beiträgen ist zwar viel von visueller Kommunikation und der Kommunikation **über** Bilder die Rede, ohne dass aber die Bilder selbst zum Sprechen gebracht werden. Die Fixierung auf „die Bildkultur der Plebejer“ (53) und deren Rolle als Auftraggeber ist natürlich maßgeblich der vorgegebenen Fokussierung auf **die** ‚arte plebea‘ geschuldet, verschließt aber fast völlig den Blick dafür, wie in den Bildern selbst soziale Beziehungen zur Anschauung gebracht werden. Sobald man den **dargestellten** Akteuren nähertritt, löst sich die Idee einer plebejischen, von übereinstimmenden Interessen geleiteten Volksgemeinschaft ganz von selbst auf. Was in den Bildern vor allem zutage tritt, ist ein ausgeprägtes Bestreben gerade auch „plebejischer“ Auftraggeber, sich durch Abgrenzung **nach unten** zu profilieren; diesbezüglich gibt es keinen Unterschied zu Bildwerken der ‚Eliten‘. Bei der Selbstdarstellung wiederum ist der Verweis auf den eigenen sozialen **Status** keineswegs von vornherein ein gemeinschaftsstiftendes Phänomen, denn in den Funktionskontexten, in denen etwa Grabreliefs zur Wirkung kamen, ging es vor allem um die Gewinnung von sozialem **Prestige**, also um die Profilierung gegenüber Konkurrenten innerhalb der eigenen Gruppe. Vor allem aber ist die Schichtenzugehörigkeit nur **ein** Aspekt sozialer Differenzierung, der häufig gar keine Rolle spielt; in vielen Bildern ist nicht kenntlich gemacht, ob es sich bei den Dargestellten (Händlern und Handwerkern, Kellnerinnen und Kneipenbesuchern,

Sexualpartnern etc.) um Freigeborene, Freigelassene oder Sklaven handelt. In den letzten Jahrzehnten (also, um noch einmal den Untertitel zu bemühen: in der Zeit „von der ‚arte plebea‘ bis heute“) haben etliche Einzeluntersuchungen deutlich gemacht, in welcher Vielfalt und Komplexität soziale Beziehungen in römischen Bildwerken greifbar sind, wobei sozialhistorische Forschungen etwa zur antiken Sklaverei oder auch zur Konstruktion von Geschlechterrollen wichtige Impulse geliefert haben. Von alledem ist in dem Band nicht die Rede. Insofern wird man dem Fazit der Herausgeber, hier sei „eine aktuelle Positionsbestimmung gelungen, die [...] Perspektiven für die zukünftige Forschung aufzeigt“ (8), nur bedingt beipflichten können. Der Band zeigt in aller Deutlichkeit, dass der Gebrauch des Mittels ‚arte plebea‘ kaum ohne die Nebenwirkung einer bedenklichen Blickverengung möglich ist.

Der besondere Charakter dieses Bandes liegt darin, dass die mitwirkenden Autoren mittels der ‚arte plebea‘-Vorgabe dazu aufgefordert worden waren, über eine Frage nachzudenken, die sich für die meisten von ihnen längst überlebt hatte. Eigentlich ist das eine gute, wenn auch von den Herausgebern wohl so nicht beabsichtigte Idee: Man lade einen Kreis von Referenten einmal nicht zu einem topaktuellen, sondern zu einem als besonders antiquiert geltenden Thema ein, bei dem mit harschen Abwehrreaktionen zu rechnen ist, und hoffe – freilich unter Einkalkulierung einer größeren gedanklichen Verweigerungsrate – darauf, dass sich zumindest einige, **besonders** befremdete Teilnehmer zu handfesten Erkenntnisfortschritten provozieren lassen; in diesem Band ist das wenigstens teilweise aufgegangen. Nur gibt es da leider wohl nur wenige Begriffe, die eine derartige Sprengkraft besitzen wie die ‚arte plebea‘.

Der Band ist sehr ansprechend aufgemacht, enthält eine hinreichende Zahl an zudem guten Abbildungen und wurde ausgezeichnet redigiert.